

הסגנון היס-תיכוני במוסיקה הישראלית — אידיאולוגיה ומאפיינים

ליאורה ברסלר

מבוא

במחצית הראשונה של המאה העשרים חלה מהפכה בתולדות עם ישראל: נוסדה מדינת ישראל, שהשתתה על ערכים השונים בתכלית השינוי מאלו של המסורת היהודית-גלונית, ומאלו של התרבות האירופית, שבה גדלו רבים ממייסדי המדינה. במאמר זה ננסה לבחון כיצד משתקפת מהפכה זו בסגנון האמנותי-מוסיקלי של התקופה. השתקפות כזו ניתן לחפש לא רק במאפיינים המוסיקליים, אלא גם באידיאולוגיה המונחת ביסודו של הסגנון; שכן בתקופה שבה הפעילות בכל התחומים מונחת במידה כה רבה על-ידי אידיאולוגיה, גם הסגנון המוסיקלי מבוסס על אידיאולוגיה מוצהרת. נעקוב אחרי השתלכותה של האידיאולוגיה המוסיקלית באידיאולוגיה הכללית של התקופה, וניווכח כי גם הסגנון המוסיקלי נרתם במידה רבה לאידיאולוגיה. ננתח את הקשר ההדוק בין מאפייניו של הסגנון, שזכה לכינוי 'היס-תיכוני', ובין המציאות הפוליטית והחברתית בתקופה הנדונה. סגנון זה עמד בסימן ההתגייסות הכללית לאידיאלים של בניית הארץ ויצירת שפה תרבותית, שתשרת את המטרה של גיבוש העם בארצו.

יוצרי הסגנון היס-תיכוני שאפו ליצור סגנון מקורי ומיוחד לישראל, סגנון שיהיה שונה מהמסורת האירופית והיהודית שעליה גדלו. מפליא על-כן לגלות את מקביליהן של רעיונות אלו בחשיבה אירופית בשלהי המאה התשע-עשרה (ניטשה וואגנר).

סגנון מוסיקלי זקוק לתנאים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים מתאימים, שיאפשרו את צמיחתו. התנאים לצמיחת סגנון מוסיקלי מפותח בארץ-ישראל נוצרו במחצית שנות השלושים, על-ידי ייסודם של בית-השידור של ארץ-ישראל (PBS=Palestine Broadcasting Service) והתזמורת הארצישראלית (1936). קיומו של בסיס כזה לחיים מוסיקליים עשירים מחד גיסא, ורדיפות יהודים על-ידי הנאצים מאידך גיסא, גרמו לעליית מוסיקאים, וביניהם מלחינים רבים, מאירופה לישראל. אז הופיעו ביטויי הראשונים של הסגנון היס-תיכוני, אשר פרח בשנות הארבעים — שנות מלחמת-העולם השנייה ומלחמת השחרור — בעת שישראל היתה מנותקת במידה רבה מאירופה, ובשנים הראשונות שלאחר הקמת המדינה.

דעיכתו של סגנון זה אירעה לקראת המחצית השנייה של שנות החמישים, כאשר מדינת ישראל ו'תרבות ישראלית' שוב לא היו יעד ליצירה, אלא הפכו לעובדה קיימת. המצב הכלכלי השתפר, הגבולות נפתחו, וישראלים רבים יצאו לחוץ-לארץ, ביניהם מוסיקאים שיצאו להשתלמות לאירופה ולארצות-הברית. לאחר תקופת ההסתגרות בארצו להיפתח לחידושי העולם ולסגנונות המוסיקליים הכלליים. הסגנון היס-תיכוני הלך ודעך ופינה את מקומו לסגנונות מנוגדים.

אידיאולוגיה ושורשים

המונח 'אסכולה ימתיכונית' או 'אסכולה מזרח ימתיכונית' נטבע על-ידי אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', בשיחות עם המשורר אברהם שלונסקי,¹ ובדפוס הוא הופיע לראשונה בספרו של מקס ברוד, *Israeli Music*.² ברוד פותח את תיאור הסגנון הימתיכוני באפיון אקלימי-גיאוגרפי: 'מוסיקה דרומית, ספוגה באור הבהוק של האוויר הימתיכוני, שואפת לבהירות'. בהמשך הוא שב ומדגיש את תפקידם של האקלים, הנוף ושיר הרועה ביצירת הסגנון. לאחר-מכן הוא מונה רשימת אפיונים מוסיקליים:

במיקצב: פְּעֻמָּה לא-סדירה, חזרות רבות.

במירקם — סגנון קווי, כתיבה באוניסון, הימנעות מפוליפוניה מסובכת.
בהרמוניה — שימוש במודוסים עתיקים. נויטרליזציה של הגבולות בין מז'ור למינור.
במלודיה — השפעה של מנגינות יהודי תימן. שימוש במיקרוטונים, הימנעות ממירווח הסקונדה המוגדלת.

בתזמור — שימוש בכלי-נשיפה מלודיים, כאבוב וככלרנית, ליווי בטימפני או בטמבורין, הקשווה למוסיקה אופי מונוטוני.

ברוד מרחיב את הדיבור על השפעת המזרח והמוסיקה הערבית על הסגנון ומתייחס לזניחת המירווח האופייני למוסיקה הגלותית, דהיינו המירווח של טון וחצי. לבסוף הוא מתאר את המוסיקה הימתיכונית כ'בעלת כוח משיכה רב', 'מתוחה' ו'לא-בורגנית'.
למרות טענתו המפורשת של ברוד, כי אין כל קשר ישיר בין דבריו של ניטשה על מוסיקה ים-תיכונית לבין המונח המודרני, המתייחס לסגנון מוסיקלי ישראלי — ניתן למצוא ביניהם קווי-דמיון משותפים. ניטשה כתב על מוסיקה ים-תיכונית בספרו 'פרשת ואגנר'. שם הוא מתאר את המוסיקה הצרפתית בניגוד לזו של ואגנר:

[המוסיקה הצרפתית] מושלמת, מהלכת לה בקלות, בגמישות ובנימוס, מלאת חן, אינה מזיעה... מרושעת, שנונה, כנועה לגורלה. עם זאת אין היא חדלה להיות פופולרית — יש בה משניותו של גזע ולא של פרט. היא עדינה, היא מדויקת, היא בונה, מארגנת, היא גומרת, ובכך היא בבחינת ניגוד לפוליפוניה שבמוסיקה למנגינה האין סופית.³

ובהמשך הדברים:

...ועכשיו, רואה אתה עד כמה מוסיקה זו משכיחה אותי? צריך לעשות את המוסיקה לימתיכונית [ההדגשה שלי, ל"ב]. יש טעמים עמי לנוסחה זו — השיבה לטבע, לבריאות, לעליצות, לנעורים, ליושר.⁴

למעשה התייחס ניטשה למוסיקה זו שנתיים קודם-לכן, בספרו 'מעבר לטוב ולרוע' (נכתב ונדפס בשנים 1886-1887). גם נושאו של ספר זה הוא ביקורת התרבות הגרמנית, על צורותיה השונות —

1 W.Y. Elias, *Alexander Uriah Boskovich*, Tel Aviv 1969, p. 1

2 M. Brod, *Israeli Music*, Tel Aviv 1951, p. 57

3 פרידריך ניטשה, שקיעת האלילים: פרשת וגנר (תרגום י' אלדר), תל-אביב תשל"ג, עמ' 13. הספר נכתב ב-1888 והוא יצירתו האחרונה של ניטשה, שראתה אור לפני שאיבד את שפיות דעתו. הקרע עם ואגנר היה נקודת-מוקד בחייו של ניטשה. בדמותו של ואגנר התמקדו כל מושאי מלחמתו — הכנסייה, הגרמניות, המוסר, ובייחוד זה הנוצרי.

4 שם, עמ' 16.



אלכסנדר אוריה בוסקוביץ
(1964-1907)

שפה, מוסיקה, סגנון ומוסר. כנגד התרבות הגרמנית הוא מביא כדוגמה וכמופת את התרבות הצרפתית:

צרפת היא עדיין מקום מושבה של תרבותה הרוחנית והצרופה ביותר של אירופה, ובית הספר הגבוה של טוב טעם... [פִּינָה הוא] אחרון הגאונים, אשר ראה יופי חדש ופיתוי חדש, אשר גילה איזור דרומי במוסיקה. איש דרומי אשר כזה, לא מבחינת המוצא, כי אם מבחינת האמונה, בחולמו על עתידה של המוסיקה, מן ההכרח שיישא באזניו צלילי פתיחה למוסיקה עמוקה ואדירה יותר... אולי אף מרושעת וסודית יותר. מוסיקה על-גרמנית, אשר מול פני תכלת הים החושק, אל מול פני זוהר הרקיע הימתיכוני [ההדגשה שלי, ל"ב] לא תעומעם, לא תוצהר, לא תחוויר, כפי שקורה לה לכל מוסיקה גרמנית. מוסיקה על-אירופית, אשר תשרה וגם תצדק אף אל מול שקיעות שמש חומות של המדבר, ואשר קרובת נפש היא לתמר.⁵

חשוב לזכור דברים אלה של ניטשה בכאנו לדון בבסיס התיאורטי של הסגנון היסתיכוני. רעיונות ומוטיבים אחדים המופיעים אצלו, יחזרו בדבריהם של המלחינים היסתיכונים בוסקוביץ, ברוד ולברי. אלא שהם ומלחינים ישראלים אחרים אף ניסו ליישם רעיונות אלה ביצירה מוסיקלית חדשה, שתבטא את חייו המתחדשים של עם ישראל בארצו. הדברים המקיפים והמעמיקים ביותר על המוסיקה היסתיכונית נכתבו על-ידי אלכסנדר אוריה בוסקוביץ. בשני מאמרים הניח הוא את הבסיס האידיאולוגי לסגנון זה.⁶

5 פרידריך ניטשה, מעבר לטוב ולרוע (תרגם י' אלדד), 'ירושלים-תל-אביב תשל"ה, עמ' 175-178.
6 א"א בוסקוביץ, 'בעיות המוסיקה המקורית בישראל', אורלוגין ג (1951), עמ' 87-177 [להלן: בוסקוביץ, אורלוגין, ג]; הנ"ל, 'בעיות המוסיקה והמוסיקה המקורית בישראל', אורלוגין, ט (1953), עמ' 280-293 [להלן: בוסקוביץ, אורלוגין, ט].

בוסקוביץ' טוען, כי כדי להבין את המוסיקה המקורית בישראל לעומקה, יש לבדוק את הדינמיקה שבין משמעות האמנות בכלל והמוסיקה בפרט, לבין משמעות ההווי ומקומו של המלחין. הקמת המדינה אמנם פותחת אפשרויות רבות, אך גם מטילה אחריות גדולה יותר הן על היוצר, הן על הקהל והן על המוסדות הנוגעים בדבר. מתוך ראיית האחריות הציבורית הנופלת על שכמו של המלחין בתקופה זאת, ובמיוחד לאחר הקמת המדינה, מציג בוסקוביץ' את מטרת דבריו כנסיון להבהיר את מצבה של המוסיקה המקורית הישראלית בהווה ולהגדיר את המטרות שאליהן היא צריכה לחתור.

בוסקוביץ' רואה חשיבות עליונה ברקע התרבותי, הפסיכולוגי והפילוסופי של המוסיקה הזאת, ועל-כן הוא פותח את המאמר הראשון בדיון על משמעות האמנות. במאמר השני הוא קובע, כי תכלית האמנות היא לעצב צורה, המותנית בגורמי הזמן והמקום. דרך עיצובה של הצורה היא תהליך אובייקטיבי, שאיננו קשור בגורמי הזמן והמקום. דרך עיצובה של הצורה היא תהליך אובייקטיבי, שאיננו קשור בגורמי הזמן והמקום; אך התוכן חייב להיות סובייקטיבי, שכן מקורו הוא ב'היכן' ו'ב'מתי' של יוצרו.

'...יצירה, ששאבה את התימטיקה ממצואות הסביבה שלאחר מאשר ליוצר, סופה שהיא הולמת גם מציאות של סביבה אחרת. התגובה האמנותית על בעיה חברתית פוליטית, הבאה לידי ביטוי ביצירה, יכולה לשמש תשובה ההולמת אותה בעיה גם בהופעה בחברה אחרת'.⁷ על רקע זה אפשר להבהיר את מצבה של המוסיקה היהודית, ובוסקוביץ' סוקר בקצרה את ההיסטוריה שלה. לדעתו, אמנם נראה כי החיים המוסיקליים בתקופת התנ"ך היו מפותחים, אולם בגלל חוסר בעדויות מוסיקליות נשארה מוסיקה זאת חתומה בפנינו. מאוחר יותר התפתחה שיטת טעמי המקרא, אך גם אם זוהי הצורה המגובשת של מסורת מוסיקלית לאומית שבעל-פה, אין היא יכולה להופיע כתחליף ליצירת האמנות הקולקטיבית והאינדיבידואלית, בהיותה שיטה בלבד. תופעה דומה שבה וחזרה בגלות האירופית; גם פה חסרה היצירה האמנותית הלאומית. קולקטיב היושב על אדמתו, הוא בסיס בלעדי ליצירת אמנות מוסיקלית פורייה. על-כן רואה בוסקוביץ' בגלותו של עם ישראל מכשול גדול להתפתחות מוסיקה מקורית יהודית: 'אין יצירה מוסיקלית אינדיבידואלית ברוח לאומית ללא מולדת יהודית, כלומר: בלי המציאות הנורמלית של קולקטיב החי בסביבה נורמלית לפי מנהגיו, לפי אופיו ולפי מזגו'.⁸ האמנים היהודים הגדולים שפעלו באירופה, היו חייבים להזדהות עם העם שבקרבם חיו ולוותר על מורשתם. הם חיברו בסגנונות אירופיים שונים, ברוח הרומאנטית-הקלאסית הגרמנית (מנדלסון) וברוח הקוסמופוליטית הצרפתית (אופנבאך ומאירבר). באירופה המזרחית היתה קהילה יהודית מפותחת והומוגנית, שיצרה ספרות עממית ואינדיבידואלית (אגודות החסידות, שלום עליכם וי"ל פרץ, ציוריו של שאגאל). במוסיקה התבטא הדבר בליריקה של החסידות ובחזנות; אך גם באלה, אליבא דבוסקוביץ', לא יכלה האמנות להתנשא לרמה גבוהה, ולעתים היא שיעבדה את ערכיה לוורטואוזיות שטחית. בייחוד אמורים הדברים כלפי החזן, שמילא בחברה היהודית את תפקידו של הזמר-מלחין, נציגה של המוסיקליות העממית לאומית. אך חזנים רבים, כולל אלה האמריקנים, שכחו את ייעודם האמיתי והמירו את מסורתם ב'סלסולים וירטואוזיים ריקניים

7 בוסקוביץ', אורלוגין, ט, עמ' 281.

8 שם, עמ' 282.

רבנסטימנטליות בכינית'.⁹ יוצא אפוא, שלא בחזנות המזרח-אירופית נמצא הד נאמן לחיי היהודים ומורשתם.

היצירות האמנותיות המביעות את תמצית המציאות היהודית המזרח-אירופית בניסוח האמנותי ביותר הן הקטע 'שמואל גולדנברג ושמולע' (מתוך 'תמונות בתערוכה' של מוסורגסקי) והפתיחה על נושאים יהודיים של פרקופייב; שניהם מלחינים לא-יהודים. ובאשר לשאר היצירות המוסיקליות בתקופה זו, אין הן אלא חיפוש אחר זהות מוסיקלית לאומית, שערכן האמנותי מוטל בספק.¹⁰

ברור אפוא, שהגלות הצמיחה במידה רבה 'וירטואוזיות פסוידו-אמנותית'. לפיכך, הפתרון למוסיקה היהודית הוא אמנות שורשית, המושתתת על המציאות החדשה של בניין המולדת בארץ-ישראל. כאן נוצרים בפעם הראשונה תנאים המאפשרים יצירה אמנותית, בדומה לתרבויות אחרות, כאשר הכוונה היא ל'היכן' של קבע. היתה אמנם נטייה, מחמת הנוחות שבהרגל, להמשיך בעולם חדש זה את העבר, אך למזלנו אכזרית היא המציאות הישראלית, וכוחה עמה להתגבר על האסקפיזם הסנטימנטלי הזה.¹¹

מעניין לבחון את ההקבלה שבין דעותיו של בוסקוביץ' ביחס לאמנות היהודית באירופה לבין דעותיו של ואגנר, כפי שהופיעו במאמרו 'היהדות במוסיקה', שהתפרסם ב-1850.¹² במאמר זה, שבו מנסה ואגנר להתחקות אחר שורשיה של 'הדחייה הלא-רצונית, שמעוררים בנו אופיים וטבעם של היהודים', הוא טוען, כי זרותם של היהודים לארץ ולחברה שבהן הם חיים, היא המונעת מהם יצירה אמנותית אמיתית:

...משורר אמת, יהיו כלי אמנותו אשר יהיו, מקבל את השראתו אך ורק בדרך ההסתכלות הנאמנה והאוהבת בחיים לתומם, כפי שהם מתגשמים בתוך העם בלבד. והיכן ימצא היהודי המשכיל אותו עם? בוודאי שלא על קרקע החברה שבתוכה הוא ממלא את תפקידו כאמן...

...הביטוי המוסיקאלי היחיד המוצע לו למוסיקאי היהודי על ידי עמו היא הזמרה של עבודת ה' שלו. בית הכנסת הוא המקור היחיד שממנו ניתן ליהודי לשאוב מוטיבים עממיים המובנים לו, לשם אמנותו. ככל שנבקש לראות תפילה מזמרת זו בטהרתה המקורית, האצילית והנעלה, נאלצים אנו להודות בכנות, כי טהרה זו לא הגיעה אלינו אלא כשהיא עכורה ומעוררת סלידה. שכן זה אלפי שנים לא נתפתח כאן דבר תוך צמיחה שופעת והכול נשאר על קפאונו, הן באשר לתוכן והן באשר לצורה — ככל דבר ביהדות. אך צורה שאין מחיים אותה בתוכן חדש מתפוררת. ביטוי שחדל להיות רגש חי זה עידן ועידנים סופו מתעוות. וכי מי לא נזדמן לו להיות נוכח בהעווייה זו, בזמרת התפילה של היהודים? מי לא נתמלא רגש בחילה, המעורב זוועה וגיחוך, לשמע אותו גרגור, אותה

9 שם, שם.
10 שם, עמ' 283.
11 שם, עמ' 284.
12 K. Freigedank [=ק'] החופשי בדעותיו]. כאן מובא נוסח התרגום שמואב אצל רנה ליטוין וח' שלח (עורכים), מי מפתח מריכרד ואגנר, ירושלים 1984, עמ' 205-207.

צהילה, אותו פטפוט, המבלבל חושים ודעת ואשר שום קריקטורה זדונית לא תצליח לעוותה כמות שהיא?

... אילו היהודי, בהאזינו למהות האמנות המוסיקאלית שלנו, המודעת והבלתי מודעת, היה מתאמץ להגיע עד חקר לבה וחיותה, כי אז היה נוכח לדעת שאין שום דמיון בינה ובין הטבע המוסיקאלי שלו, וזרותה של תופעה זו היתה מרתיעה אותו ומרפה ידיו מניסיון להשתתף בחיי היצירה האמנותית שלנו. אלא שמעמדו של היהודי בתוכנו לא יפתה אותו להתעמקות מעין זו במהותנו.

ואגגר ובוסקוביץ' יוצאים מנקודת המוצא, שיצירה אמנותית אמיתית מבטאת את החברה שבה יושב יוצרה. שניהם רואים ביהודי ישות זרה ומנוכרת בחברה האירופית. שניהם מציגים את מנדלסון ומאייכר כדוגמאות לקונפליקט הטראגי בין מוצאם לסביבתם, בו מצויים אמנים אלו. שניהם רואים במוסיקה היהודית של בית-הכנסת דבר חסר כל ערך אמנותי. שניהם טוענים, כי המוסיקה היהודית בעבר הרחוק, כשעם ישראל תיפקד כעם חי ונושם במולדתו, היתה אולי טהורה; אולם שנות הגלות והפירוד הפכו אותה לחסרת-משמעות. שניהם מוצאים הקבלה בין השפה למוסיקה — בין היידיש למוסיקה היהודית באירופה. שניהם סולדים מדמות היהודי שאיננו עובד עבודה יצרנית, עבודת-כפיים (נקודה זו הינה רלוואנטית, שכן היא מרכזית באידיאלוגיה הישראלית של המחצית הראשונה של המאה העשרים ומוצאת ביטוי חזק במוסיקה הים-תיכונית ובאמנויות האחרות). ושניהם מגיעים למסקנה דומה ביחס לחוסר הערך של היצירה היהודית באירופה.

לאחר הסקירה ההיסטורית, מגיע בוסקוביץ' לדון במשימות שמציבה התקופה בפני הישראלי החדש: 'התחלנו להסתכל בקלסתר פניו של עולם חדש זה ולהכיר את בבואתו כנפש האדם הישראלי. המשימה הייתה ברורה: כל המאמצים לקיבוץ גלויות, לעיצוב פני האומה. ליצירת המולדת'. ועתה נשאלת השאלה: 'מהם הקווים המקבילים לתעודה היסטורית עצומה זו במוסיקה?'¹³ המפתח, לפי בוסקוביץ', הוא בראייה מפוכחת של הרגלי הקהל הישראלי וטעמו. הקהל איננו הומוגני בטעמו ובהרגלי השמיעה שלו. הישראלי הבא מרוסיה נשאר במוסיקה שבין צ'ייקובסקי לשוסטאקוביץ'; יליד גרמניה — בזו שבין בטהובן לברהמס ולואגנר, ואילו עולי ארצות המזרח מאזינים לתחנות הרדיו של קהיר ודמשק. במציאות זו מחפשים המלחינים, ה'חיים את החוויה הלאומית ההיסטורית', סגנון מוסיקלי הולם. אך זה אסור שייכנע לקהל מסוים, אלא עליו להביא בחשבון את המשותף לקהל, ובעיקר ליצור שפה מוסיקלית חדשה.

הנחת היסוד של בוסקוביץ' היא, כי המציאות הישראלית החדשה דורשת שפה חדשה. מציאות זו היא בראש וראשונה הנוף הדומם

... הנוף הסטטי גיאוגרפי. נוף מזרחי, השונה תכלית שינוי מזה שאליו הורגל המלחין באירופה. מזרח זה הרי הוא מושג נרחב וגמיש ביותר: ליתר דיוק, מוטב להגדירו כמזרח ים-תיכוני ... מדבריות, הרים קרחים, חולות, שמש אכזרית, צימאון ועוני.

שנית, הנוף האקוסטי

... למשל, צליל הדיבור הנשמע בפי ילידי המזרח ... המלווה הדיבורית אינטנסיבית כאן יותר מן הצליל המתורבת יותר — אך גם המשעמם יותר — של רוב עמי אירופה.

... הוא — המלחין — שומע שפות שמיות ארכאיות; ערבית, שהיא אחותה של העברית ואף את העברית שלנו, שעוד תמול שלשום הייתה לשון אופטית בלבד, ועד היום היא מצלצלת קצת סלכית, קצת אירית, קצת גרמנית...

שלישית, נוף דינאמי חברתי זה

מראה למלחין את בני עמו, שותפים לגורל, מכל תפוצות הגולה... קיבוץ גלויות, בניין המפעל כולו.¹⁴

הנוף הדומם וזה הדינאמי הם כוחות מנוגדים, ומשמשים כציריה של היצירה המוסיקלית. המתח הדיאלקטי ביניהם יוצר את ההבעה הדרמטית, ופתרונם עשוי להצמיח אמנות אמיתית. על המלחין מוטלות שתי משימות בעלות חשיבות לאומית עליונה: א. עיצוב הדמות הקולקטיבית של הטיפוס הרוחני הישראלי, תוך כדי הקפדה על איזון בין התרבות המקורית לתרבות הזרה. ב. יצירת סגנון אמנותי שינסח את המציאות הישראלית בסמליות מתאימה: 'זוהי סימבוליקה הניתנת להבנת הכלל, ולא זו בלבד, אלא שערכה נמדד בתוקף הכלל. הטיפוס הקולקטיבי הוא הוא כובד משקלה'.¹⁵

לדעת בוסקוביץ', האמצעי הטבעי ביותר לכיטוי ה'היכן' הוא הפסטורלה הישראלית האתנומורפית בעיקרה, לירית ודינאמית (בניגוד לפסטורלות האירופיות הסטאטיות). היא מונעת על-ידי האהבה לנוף ומייחסת לו אופי דינאמי וחי. הפסטורלה הישראלית מתבטאת כבר בכמה שירים ישראליים, ובוסקוביץ' מביא כדוגמה טיפוסית את השיר 'גמל גמלי', בו הוא רואה נקודה חשובה בהתפתחות הזמר העברי החדש, 'שינוי ערכים טכני ותימטי בתולדות השיר היהודי'. כיוון שארץ-ישראל היא ארץ מזרחית, צריכה גם המוסיקה שלה להיות מזרחית. הוא מרצה מכך, שהמלחינים הישראלים גילו התלהבות ועניין בזמרה ובנגינה המזרחית. אולם, לדעתו, הבעיה היא, כיצד לזווג את הסגנונות המוסיקליים המערבי והמזרחי, השונים כל-כך זה מזה: זיווג נמהר על בסיס התרשמות לאלתר, שהיא שטחית, עלול להיעשות על חשבון אחד הסגנונות, ולמעשה — על חשבון שניהם. תופעה זו באה לידי גילוי בייחוד באותם המקרים, שנעימה פשוטה (תימנית, ספרדית או פרסית, למשל) מקבלת 'ליווי' של פסנתר בידי המוסיקאי האירופי המקצועי. ברוב המקרים מתקבלת כפילות סגנונית בולטת: הנעימה העממית הלא-הרמונית מלידה מלווה אז אקורדים בצירופים אירופיים קונבנציונליים, שמקורם במבנה ההרמוני המוסכם שברומנטיקה הרוסית או ב'מודרניזם' הגרמני של ראשית המאה... הנעימה המזרחית והליווי האירופי הולכים כאן כזוג בשידוך, שאין בו אהבה ואף ב'שידוך' שאינו הגון...¹⁶

בעיית איחוד הסגנונות מחריפה עוד יותר, כאשר המלחינים מנסים להכליל את החומר המוסיקלי המזרחי במסגרת של צורות גדולות של המוסיקה הכלית והתזמורתית. הנסיונות שנעשו במוסיקה הישראלית מעידים, כי לא כל הצורות המסורתיות של המוסיקה האירופית ניתנות לשימוש בהבעה של חומר מוסיקלי מזרחי:

זהו מיזוג שנידון לכישלון בגלל הסתירה בין אופייה הסגור, הביתי של המוסיקה האירופית (ובפרט הפסנתר, שהוא כלי ביתי מובהק ולכן כל הפסטורלות בספרות

הפסנתר מסקרלטי ועד דביסי מתארות נוף דרך הפריזמה של הטרקלין ... לאופי הפתוח רווי המרחבים, שניכרים בו שרידי הרגשת המדבר השמי של המוסיקה המזרחית. יש להחליף אפוא את הפסנתר בכלי-נגינה אחרים, ערביים, כמו למשל, העוּד, הִיָּתֵר, הנֶאֶקֶאֶרָאֵת והרֶאֶבֶאֶב, או בכלים אירופיים מקבילים, כגון החליל, האבוב, תופים קטנים, צ'לו וויולה. הרכב כלי כזה דורש טיפול פוליפוני לא הרמוני, לינארי, המקורב ומקרב לסגנון הנעימה המקורית ומבליט את היסוד המלודי. בוסקוביץ' חותם את מאמרו בהבטחה לתיאור מפורט יותר של המוסיקה המזרחית בפרקים הבאים (עד כמה שידוע לי, לא נכתבו כאלה).

שני מאמרים אלו מציגים אפוא את המצע הפילוסופי ואת ההנחות שביסודה של המוסיקה היס-תיכונית. בוסקוביץ' הקדיש מאמר מיוחד לאפיונים מוסיקליים ספציפיים במוסיקה היס-תיכונית לפסנתר.¹⁷ ניתן היה לצפות, שהפסנתר ימלא תפקיד מרכזי במוסיקה הישראלית המקורית בגלל אפשרויותיו הריתמיות והמספר הגדול של פסנתרים בארץ. על רקע הציפיות התוצאה היא מאכזבת. הסיבות לכך הן המיבנה החברתי בארץ, שמוצא ביטוי בהרכבים ולא בכלי סולני, והבעייתיות שבהעברת המלודיה המזרחית, על המיקרוטונים שלה, למערכת המשווה של הפסנתר.

בהמשך הדברים מציג בוסקוביץ' את דמותה של היצירה הישראלית לפסנתר, ואפשר לסכם בנקודות הבאות:

- במלודיה: ווקליזה של הכלי. שורת וריאציות אורנמנטליות.
- הצורה: קטנה וחופשית באופיה, מזכירה אילתור ומושפעת מהרפסודיה המזרחית.
- במירקם: אינסוף בהכפלות — במיוחד במרחק של שתי אוקטבות ובתוספת נקודות-עוגב או קולות נחים.
- ההרמוניה: משמשת כתופעה מלווה בלבד. הימנעות בכל מחיר מההרמוניה המערבית.
- בריתמוס: משקלים זוגיים, שהם משקלים של עבודה, של תנועה, של המוניות ושל מלחמה. הריקודים הם התחלות של הסגנון החדש. הוא ממליץ על מוטוריות חופשית וגישה כלית מובהקת.
- ואכן, ביצירותיו לפסנתר עשה בוסקוביץ' שימוש בפתרונות אלה. אי-אפשר להתעלם מן הבקיעים בתיאוריה שמציג בוסקוביץ', ואמנה כאן אחדים מהם:
- א. הקשר בין אקלים למוסיקה או בין נוף למוסיקה לא הוכח מעולם.
- ב. בוסקוביץ' אינו מנתח את השפה העברית המודרנית ואינו מדייק בנתונים שהוא מביא אודות השפעתה על גיבוש הסגנון החדש.
- ג. הפסטורלות הישראליות המהוללות על-ידו, אינן נקיות מהשפעות מזרח-אירופיות.
- ד. העובדה שהיהודים לא הגיעו, כביכול, למדרגה של יצירה אמנותית גבוהה, אינה נובעת בהכרח מהגלות. אפשר שהיא תוצאה של החשיבה המזרחית שבאופי המוסיקה היהודית. הערבים אשר יושבים על אדמתם עשרות ומאות בשנים, גם הם לא התעלו לאותה מדרגה של יצירה מוסיקלית גבוהה משום שחסרה להם התפישה האירופית של מוסיקה שבכתב. דבר זה נכון גם לגבי המוסיקה היהודית.



מרק לברי
(1903-1967)

מלחין מרכזי אחר בסגנון היס-תיכוני, מרק לברי, כתב מאוחר יותר, במבט לאחור, על 'הסגנון הישראלי':

מעטים מאתנו יכלו להימנע מן ההשפעה של הווי ארצנו, מהנוף שלה... ישנה כבר נימה משותפת ביצירותיהם של המלחינים שלנו. ישנו דבר, שאפשר למצוא רק ביצירותיהם של הקומפוזיטורים הישראליים, שלא יכול היה להיות אצלם אלמלא ישבו בארץ. משהו שאנו קוראים לו 'מוסיקה ישראלית'. אני לכשעצמי אף פעם לא השתדלתי בכוונה תחילה לכתוב בסגנון ישראלי... אולם ברגע שהשפעת הארץ חדרה ללבי, כשהרגשתי את עצמי חלק ממנה, וכאשר רכשתי את השפה, באופן טבעי ביותר התחלתי לכתוב באותו סגנון, שבו אני ממשיך לכתוב עד היום. אני כותב בשביל הקהל וברצוני להיות מובן ע"י הקהל... אני בוחר על פי רוב בשפה מוסיקלית פשוטה ומובנת.¹⁸

לברי, כבוסקוביץ' בשעתו, רואה בסגנון המוסיקלי הישראלי תוצר ישיר של נוף הארץ, הווי החיים פה, מיזוג הגליות, הפולקלור של העדות השונות ושל השפה העברית. שלא כבוסקוביץ', הוא רואה בסגנון החדש דבר טבעי, המתחייב מנסיבות אלו, ולא פרי של חיפוש, מאמץ ומלחמה בהרגלים הישנים והנוחים של כתיבה בסגנונות קודמים.

מאפיינים תימטיים¹⁹

התימטיקה היא הגורם הבולט מייד עם המיפגש ביצירה; היא משתקפת כבר בכותרת. המלחינים הים-תיכוניים לא הסתפקו בדרך-כלל בכותרות מוסיקליות מופשטות, כדוגמת סונטה, סוויטה וסימפוניה, אלא נהגו ליצירות כותרות תוכניות. בעוד מלחינים מודרניים אחרים בעולם שואבים השראה מתחומים מדעיים וטכנולוגיים, מתייחסת התימטיקה הים-תיכונית לארץ-ישראל, להווייתה המתחדשת ולנופיה, ומשקפת את הערכים והאידיאולוגיה הציונית של אותה תקופה. הנוף הוא נושא נפוץ ביותר במוסיקה הים-תיכונית. לעתים נושאות כותרות היצירות שמות של אתרים ושל מקומות ספציפיים, ולעתים הן מסתפקות בציון הכללי 'נוף'. דוגמאות לסוג הכללי הן 'נופיה' מתוך 'פרקי נגינה לבני הנעורים' ו'נופיה' (ובתרגום ללועזית, כפי שהוא מופיע בגוף היצירה — 'פסטורלה') מתוך 'הסוויטה השמית' מאת בוסקוביץ', 'נופיה' מאת סטרר, 'שתי תמונות נוף' לצ'לו ולפסנתר ו'פסטורלה עם וריאציות' לקלרנית, נבל ותזמורת-מיתרים של בן-חיים. הנופיות מאופיינות בדרך-כלל במיפעמים מתונים²⁰ ומשקלים מתחלפים.

ביצירות רבות מופיע נוף ארץ-ישראלי מסוים. כאלו, למשל, הן הפואמות הסימפוניות 'על מורדות הכרמל', 'נגב' ו'עמק' מאת לברי, 'מחול הרי יהודה' מאת יעקובי, 'בירושלים' ו'בעיר העברית תל-אביב' מתוך 'עם ישראל חי' מאת שלמון, והסוויטה לפסנתר 'תמונות ארצישראליות' מאת ברנשטיין-ברנע, הכוללת את הקטעים 'טבריה', 'ירושלים', 'לילה בהרים', 'גשם בעמק', 'חורבת עתלית' ו'ביערות הכרמל'.

תיאור הנוף במוסיקה קשור הדוקות לפעילות המתרחשת בו: למקומות עתיקים (וחסרי-פעילות, כפי שנתפסו על-ידי המלחינים), כטבריה וכחורבת עתלית, מותאמת הבעה רוגעת, כמעט סטאטית; לעומת מקומות שהם מוקד לפעילות חקלאית יוצרת, כמו העמק; ואילו ירושלים נתפסת כמשלבת את הישן ואת החדש, עיר של ניגודים.

לעתים שואבת יצירה השראה מהנוף. גם כאשר אין הוא מפורש ביצירה. המלחינים חיפשו השראה כזאת והאמינו בהשפעת הנוף על לחנים או על נושאים מוסיקליים מסוימים ביצירותיהם. כך, למשל, סיפר מנחם אבידום על נסיבות חיבור 'הסימפוניה העממית' שלו:

יצאתי פעם לטיול לזכרון-יעקב. נסענו באוטובוס. היה יום של חמסין. זה היה באביב, ואני יודע שהתעוררה בי מגינה, שלא היתה יכולה להתעורר בי במקום אחר. הנושא הזה לא עזב אותי והוא היה אחר כך חלק של 'הסימפוניה העממית', שהיתה אחת היצירות בסגנון זה [הסגנון הים-תיכוני]. ברור לי, שלא יכול הייתי ליצור מגינה זו על-יד שולחן-כתיבה בבית.²¹

בהקשר זה יש לציין גם את דברי לברי, שהובאו לעיל, ביחס להשפעת הנוף על יצירתו, ואת מאמריו של בוסקוביץ', הרואה בנוף גורם ראשוני ומכריע בהשפעתו על המלחין, ובפסטורלה הישראלית את צורת ההבעה ההולמת ביותר את המציאות הישראלית החדשה. באיזו מידה מתארת המוסיקה נוף מסוים? נתבונן, למשל, ב'תמונות ארצישראליות' של ברנע.

19 במונח 'תימטיקה' אנו מתכוונים בפרק זה לנושא הספרותי של היצירה (להבדיל מהנושא המוסיקלי שלה).

20 Lento, un poco rubato, ב'נופיה' של סטרר, Moderamente, mosso e quasi improvvisando בפסטורלה לפסנתר של בן חיים ו-Tranquillo ב'נופיה' מתוך 'פרקי נגינה לבני הנעורים' של בוסקוביץ'.

21 ראיון שקיימתי עמו בביתו, בספטמבר 1980.

הקטע 'טבריה' מאופיין באווירת שלווה רוגעת, הנוצרת באמצעות דינמיקה של פיאנו ופיאניסימו, ובאמצעות תבנית אוסטינטו מלודית-הרמונית החוזרת לאורך כל הקטע. אולי בכך ביקש לתאר את אווירת הרוגע של הכנרת. הקטע 'ירושלים' נפתח ומסתיים בשורת אקורדים חסרי טרצה, הנעים בתנועה מקבילה של קווינטות ואוקטבות — אפקט המזכיר את האורגנוס של ימי הביניים ומשווה לקטע צליל ארכאי. לחטיבה האמצעית של הקטע משווה המלחין אופי דרמטי יותר על-ידי קו מלודי רחב-מנעד, על רקע תנועת שלשות של צלילים חוזרים ודינמיקה של קרשנדו המגיע לפורטיסימו.²²

את הקטע 'גשם בעמק' מאפיינים פעמה מהירה של חלקי 16 וצלילי סטקטו קצרים כרגיסטרים גבוהים המתארים את טיפות הגשם (אפקט המזכיר במידת מה את 'השלג היורד' מתוך 'פינת הילדים' של דביסי). הקטע 'חורבת עתלית' כתוב במודוס פריגי המופיע לעתים תכופות בקטעים בעלי הלך-רוח קודר, במשקל משולש, במיפעם מתון, בבס אוסטינטו, ברגיסטר נמוך במיוחד ובכיוון תנועה יורד; ואילו את הקטע 'ביערות הכרמל' מאפיינת תבנית רתמית של $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. המרמזת אולי לדהירה ביערות.

בכל הדוגמאות האלו מתארת המוסיקה אווירה יותר מאשר את המקום עצמו, ובוודאי שאין פה תיאור עלילה או התרחשות מסוימת. תופעה דומה חוזרת במוסיקה הקולית. בשיר 'כנרת' של לברי המיפעם המתון-אנדנטינו, המשקל המשולש, הדינמיקה הסובבת בין פיאנו למצור-פוךטה, ליווי השלשות, הופעתן של ספטולות (חיבות 12-14, 32-33) והקווים המלודיים הגליים — כל אלה מעלים את אווירתה השלווה של הכנרת וגליה.

לעומת זאת, מבטא 'שיר העמק' החלטיות נמרצת, המתאימה לתיאור המילולי של עבודה פיסית שבטקסט ('היד חורשת, הלב יקצור, מגל הקשת מי יעצור'). אווירה קצובה זו נוצרת על-ידי המשקל הזוגי של הלחן, הסינקופות התכופות והדינמיקה של פורטה עד פורטיסימו. השיר מסתיים בהנחיה Furioso היוצרת תחושת התלהבות סוחפת.

הנוף, כפי שהדגיש בוסקוביץ', איננו נוף סטאטי, והפעילות היוצרת בו — עבודת האדמה — היא נושא פופולרי ביותר במוסיקה היסודית-תיכונית. דוגמאות לקטעים המתייחסים לעובדי-אדמה ומשקפים בנושאים אווירה כפרית, הן 'שיר רועה', 'מחול כפרי', 'מחול איכרים' ו'מחול קוצרים' מתוך 'שישה מחולות ישראליים' של חיים אלכסנדר, 'שני מחולות כפריים' של מקס ברוד, 'מחול הרועים' ו'חמישה מחולות כפר' מאת לברי, 'מחול רועים' מתוך 'פרקי נגינה לבני הנעורים' של בוסקוביץ', 'דו-זמר כפרי' ו'סימפוני עממית' של אבידום, הפואמה הסימפונית 'החלוץ' של ישראל ברנדמן, 'זריאציות על שה וגדי' — תמונות בעלות גוון מזרחי מחיי הרועים, 'הרועה הפראי' ו'הרועה' של יריב האזרחי, 'הקציר' ו'הרועה' מתוך 'העולה הקטן' של ברנע.

הערכיות הגבוהה של הכפר ושל אנשיו משתקפת היטב באורטוריה 'שיר השירים' (תמליל: מקס ברוד, מוסיקה: מרק לברי). האהבה האמיתית מתרחשת בכפר, בין הרועה לרועה. התום והראשוניות כרוכים בתפיסת פשטות חיי הכפר ועבודת האדמה. המלך ואנשי חצרו הם גורמים עוינים, המתנכלים לאהבה זו, ולבסוף בורחת שולמית הרועה מהארמון חזרה אל הרועה ואל

22 ושמה ניתן לראות את הניגוד שבין הפתיחה והסיום לבין גוף הקטע כהקבלה לניגוד שבין ירושלים של קדם לירושלים הדינמית?

הכפר. כדי להעביר את 'מסר הכפר' שינה ברוד את סדר המשפטים בטקסט המקראי ואתו את המשמעות המקורית (של אהבת שלמה ושולמית). וכך כותב ברוד בהקדמה ליצירה:

זאת היא שירת הכפר, שיר מזמור לאהבה בין רועה לרועה;
אהבה עזה, המתגברת בתרועת ניצחון על כל המכשולים. המלך,
אנשי החצר, הרמון הנשים שלו מופיעים לעומת אהבה תמימה זו
כדמויות מפריעות. חוטפים את הרועה ומביאים אותה לארמון;
ברם לכל פיתויי האהבה של המלך היא אוטמת את אוזנה ולבסוף
היא בורחת מארמון המלך.

ההתייחסות לעבודת האדמה כאל ערך מוסרי עליון מתבטאת כבר בכתביהם של בני העלייה השנייה.²³ דמותו החדשה של הישראלי השורשי, הקרוב אל הטבע, המעבד את האדמה ומתפרנס מיגיע כפיו, היא אנטיטזה מוחלטת לדמותו של היהודי הגלותי, כפי שנתפסה אז.²⁴

בהווי החקלאי של אותה תקופה מילאו המחולות תפקיד נכבד בגיבוש החברתי של אנשים, שלא תמיד היתה להם שפה משותפת. בוסקוביץ' הזכיר את השפעת המחולות על המוסיקה היס-תיכונית, ואמנם יצירות רבות נושאות כותרות מחוליות. כאלו, למשל, הם 'שני מחולות כפריים' של ברוד, 'ששה מחולות ישראלים' של אלכסנדר, 'מחול' של סטרר, 'מחולות הארץ' של אריה זקס, 'מחול רועים', 'ריקוד' ו'דבקה' של בוסקוביץ' ו'חמישה מחולות כפר' של לברי; וכפי שנראה להלן, הצורה הנפוצה במוסיקה היס-תיכונית היא הסוויטה, שאינה אלא קובץ של מחולות. רוב הריקודים אינם כלל תיאורים ריאליים של ריקודים עממיים, אלא מעין חזון אידילי ואידיאלי של ריקודים כפריים של עם היושב על אדמתו ונסיון ליצור סגנון פסטורלי-ישראלי, שספק רב אם היה קיים במציאות.

ריקוד ה'הורה' הוא הרווח ביותר בהווי הישראלי, והפך לחלק מיצירות יס-תיכוניות רבות. דוגמאות לכך הן ה'הורות' מתוך 'שלושה מחולות יהודיים', 'ריקודים ישראלים' ו'דן השומר' של לברי, מתוך 'העולה הקטן' ו'תמונות ארצישראליות' של ברנע, 'הורה הלניקה' מתוך 'סוויטה על נושאים יווניים' של שלמון.

על המחול וה'הורה' בפרט, כתוצר מובהק של תרבות הכפר ושל פולחן האדמה המתקשרים לערכיה החלוציים של החברה הישראלית החדשה, כתבה גורית קרמן:

אמנות עם מסורתית, שורשיה נתונים באדמה: צומחת היא כעץ, מתהווה היא בכפרים... העיר אויבת היא לאמנות עם... בעוד שתרבות הכפר בעולם עומדת בסימן ירידה, מרימים אנו אותה על נס... ריקוד כפרי זה [ה'הורה' הרומנטית] שאנשי העליות הראשונות הביאו עמם מרומניה, התאים ביותר באופיו לאופי החלוצי בכלל ולחוויה החברתית של הקיבוץ בפרט; המעגל סגור, הזרועות שלובות, והידיים על כתפי השכנים; כולם שווי זכויות ושווי ערך; אין הבדל מין או טיב בביצוע הריקוד. התנועות פשוטות ונמרצות — רקיעות קפיצות, הנפות רגליים... שרים ורוקדים, שרים ורוקדים,

23 וראה בהקשר זה דבריו של ניטשה על יחסו של העל-אדם' לאדמה, כה אמר זרטוסטרא (תרגום 'אלדרד), תל-אביב 1970, עמ' 12.

24 בראיון שערכתי עמו בביתו, בפברואר 1981, ביטא המלחין יוסף טל הלך-רוח זה במלים: 'הכרוב איננו סתם ירק, אלא ערך לאומי'.

THE PALESTINE FOLK
O P E R A



אופרה
א"י עממית

WORLD-PREMIERE

הצגות בכורה

בשעה
8
P.M.
בערב
MOGRABI
THEATRE

יום חמישי 22 THURSDAY	יום רביעי 21 WEDNESDAY	מוצאי-שבת 17 SATURDAY
-----------------------------	------------------------------	-----------------------------

בשעה
8
P.M.
בערב
ת'אטרון
מוגרב'י

האופרה הארצישראלית המקורית הראשונה

דן השומר

DAN the GUARD

OPERA IN 3 ACTS (6 SCENES) אופרה ב-3 מערכות (6 תמונות)
by MARC LAVRY מ"ר מרק לברי
SH. SHALOM M. BROD ש"ר שלום מ"ר ברוך

M. LAVRY מ. לברי

PRODUCED BY
M. HALEVI

CHOREOGRAPHER
G. KRAUS

STAGE DESIGNER
J. SIMON

1. אהבה 2. רומנסה 3. מלחמה 4. אהבה 5. אהבה 6. אהבה 7. אהבה 8. אהבה 9. אהבה 10. אהבה 11. אהבה 12. אהבה 13. אהבה 14. אהבה 15. אהבה 16. אהבה 17. אהבה 18. אהבה 19. אהבה 20. אהבה 21. אהבה 22. אהבה 23. אהבה 24. אהבה 25. אהבה 26. אהבה 27. אהבה 28. אהבה 29. אהבה 30. אהבה 31. אהבה 32. אהבה 33. אהבה 34. אהבה 35. אהבה 36. אהבה 37. אהבה 38. אהבה 39. אהבה 40. אהבה 41. אהבה 42. אהבה 43. אהבה 44. אהבה 45. אהבה 46. אהבה 47. אהבה 48. אהבה 49. אהבה 50. אהבה 51. אהבה 52. אהבה 53. אהבה 54. אהבה 55. אהבה 56. אהבה 57. אהבה 58. אהבה 59. אהבה 60. אהבה 61. אהבה 62. אהבה 63. אהבה 64. אהבה 65. אהבה 66. אהבה 67. אהבה 68. אהבה 69. אהבה 70. אהבה 71. אהבה 72. אהבה 73. אהבה 74. אהבה 75. אהבה 76. אהבה 77. אהבה 78. אהבה 79. אהבה 80. אהבה 81. אהבה 82. אהבה 83. אהבה 84. אהבה 85. אהבה 86. אהבה 87. אהבה 88. אהבה 89. אהבה 90. אהבה 91. אהבה 92. אהבה 93. אהבה 94. אהבה 95. אהבה 96. אהבה 97. אהבה 98. אהבה 99. אהבה 100. אהבה	1. אהבה 2. רומנסה 3. מלחמה 4. אהבה 5. אהבה 6. אהבה 7. אהבה 8. אהבה 9. אהבה 10. אהבה 11. אהבה 12. אהבה 13. אהבה 14. אהבה 15. אהבה 16. אהבה 17. אהבה 18. אהבה 19. אהבה 20. אהבה 21. אהבה 22. אהבה 23. אהבה 24. אהבה 25. אהבה 26. אהבה 27. אהבה 28. אהבה 29. אהבה 30. אהבה 31. אהבה 32. אהבה 33. אהבה 34. אהבה 35. אהבה 36. אהבה 37. אהבה 38. אהבה 39. אהבה 40. אהבה 41. אהבה 42. אהבה 43. אהבה 44. אהבה 45. אהבה 46. אהבה 47. אהבה 48. אהבה 49. אהבה 50. אהבה 51. אהבה 52. אהבה 53. אהבה 54. אהבה 55. אהבה 56. אהבה 57. אהבה 58. אהבה 59. אהבה 60. אהבה 61. אהבה 62. אהבה 63. אהבה 64. אהבה 65. אהבה 66. אהבה 67. אהבה 68. אהבה 69. אהבה 70. אהבה 71. אהבה 72. אהבה 73. אהבה 74. אהבה 75. אהבה 76. אהבה 77. אהבה 78. אהבה 79. אהבה 80. אהבה 81. אהבה 82. אהבה 83. אהבה 84. אהבה 85. אהבה 86. אהבה 87. אהבה 88. אהבה 89. אהבה 90. אהבה 91. אהבה 92. אהבה 93. אהבה 94. אהבה 95. אהבה 96. אהבה 97. אהבה 98. אהבה 99. אהבה 100. אהבה
---	---

מ. ה"ל

ג. קראוס

י. סימון

מקהלה ותזמורת מוגדלות
ENLARGED CHOIR & ORCHESTRA

להקת גרטרוד קראוס
GERTRUD KRAUS BALLET

מודעה
על הצגת הבכורה
של האופרה
'דן השומר'
של מ' לברי,
פברואר 1945

שרים ומסתחררים יחדיו... הרושם הכובש ביותר, הנחרט בלב המתבונן בה, הוא: עם הדורך ורוקע על קרקע אדמתו ועולה גם זכר פולחני הפוריות העתיקים, הנפוצים מאז ומעולם בין כל העמים עובדי אדמה... ואמנם יש לשער שהורה זו, כגון רבים מריקודי חקלאים אחרים, התפתחה לפנים מתוך שורשים מאגיים כאלה.²⁵

בהופעת ה'הורה' במוסיקה היס-תיכונית ניתן לראות, נוסף על תיאור ההווי הארץ-ישראלי, נסיון ליצור מחול לאומי, או לבטא לאומיות ישראלית במחול. לעתים מסמלת הופעתה של ה'הורה' את נצחון האידיאולוגיה הישראלית החלוצית, כמו למשל, קטע ה'הורה' באופרה 'דן השומר' של לברי (לעומת המוסיקה החסידית המייצגת את הדור הישן). זיהויה של ה'הורה' עם נצחון הרעיון החלוצי, לעומת מחולות חסידיים, מופיע גם במחזאות התקופה.²⁶

25 גורית קדמן, 'ריקודי עם כגילוי תרבות הכפר בישראל', קמה, ד (תשי"ב), עמ' 293-294 (מצוטט מתוך ספרו של ג' עפרת, אדמה, אדם, דם, תל-אביב 1980, עמוד 90).

26 ראה עפרת, שם, עמ' 85-87. כך, למשל, במחזהו של ז"י אנוכי, 'הבית'.

השימוש ב'דבקה' – ריקוד כפרי ערבי (למשל, ב'דבקה' מתוך 'מחולות כפר ישראליים' לתזמורת של לברי, או 'דבקה' מתוך 'פרקי נגינה לבני הנעורים' מאת בוסקוביץ') – מעיד על נטיית המלחינים הים-תיכוניים לנסות ולהשתלב במרחב השמי. לעומת זאת, משקפת ה'פולקה' (למשל, ה'פולקה' מתוך 'חמישה מחולות כפר' של לברי) את הנטייה לקשר עם ריקודים מזרח-אירופיים, שהשתרשו בהווי של היישוב היהודי בארץ-ישראל.

יצירות ים-תיכוניות רבות שואבות את נושאיהן מן המקרא. ניתן לחלק קבוצה זו לשתי תת-קבוצות עיקריות: א. יצירות המתארות סיטואציות היסטוריות, כדוגמת האורטוריות 'גדעון' ו'אסתר המלכה' מאת לברי, אופרת הברכות 'דוד וגוליית' מאת שלמון, הסימפוניה מס' 2 'דוד' מאת אבידום, 'המחול במדבר' לאבוב ולפסנתר ו'מחול קינה' – ריקוד בת יפתח' לקרן אנגלית ולפסנתר של עמירן. ב. יצירות על פרקי נבואה, המתארות את תקומת עם ישראל והתגשמות חזון קיבוץ הגליות, כדוגמת המוטט 'רוני עקרה!', 'תהילים כ"ג', 'תהילים קכ"א' ו'נעים זמירות ישראל' מאת בן-חיים, הקנטטה 'נחמו עמי' מאת עמירן, הקנטטה 'תהילים' מאת אבידום, 'כינור היה לדוד' מאת יעקבי והקטע המקהלתי 'וקיבצתי אתכם' מאת אלכסנדר.

גם כאשר הנושאים שאובים מן המקרא, המשמעות האקטואלית שלהם היא הדומיננטית, בין אם מדובר בנצחון ישראל בקרב (כמו בסיפור גדעון או במלחמת דוד וגוליית) או בתקומת העם וחזון קיבוץ גליות (כמו ב'וקיבצתי אתכם', ו'כינור היה לדוד'). גישה זו בולטת במיוחד כאשר הנאמנות לטקסט המקראי מוקרבת לצורך ההתאמה לאידיאולוגיה הישראלית, כפי שראינו באורטוריה 'שיר השירים' של ברוד ולברי.

יצירות רבות משלכות בכותרותיהן את המונח 'ישראלי', 'ארצי' או 'מולדתי'. כאלו, למשל, הן 'ישראלניה' לתזמורת סימפונית, 'שירת ארצי' ו'מחולות ישראליים' של לברי, הרפסודיה התזמורתית 'ארצה' ו'ששה מחולות ישראליים' של אלכסנדר, 'סוויטה ישראלית' לכלי-מיתר של האזרחי, 'סוויטה ישראלית' מאת ברנע, 'מולדתי' לתזמורת סמפונית של חנן שלזינגר, 'רישומים ישראליים' של אבידום ו'מחזות ישראליים' של בן-חיים.

כפי שראינו אצל בוסקוביץ' וברוד, ההיבט המזרחי נתפש אצל המלחינים כמבטא את הישראליות החדשה, השייכת למיקום הגיאוגרפי המזרחי. הנסיון להשתלב במרחב השמי ולקלוט את המוסיקה המזרחית מתבטא, בתימטיקה, בכותרות כ'סוויטה שמית' של בוסקוביץ', 'רפסודיה ערבית', 'ריקוד חתונה ערבי' ו'דבקה' של לברי, 'אורחת גמלים' ו'יוסף ויוסף' מתוך 'תמונות ארצישראליות' של ברנע ו'שיר ערבי' של בן-חיים. כאמור, כרוכה היתה השאיפה למזרח עם השאיפה להתנער מהתרבות המערבית (הכוללת גם את תרבות הגולה האירופית) ועם הרצון להתעלות ולהשתלב בסביבה החדשה, המזרחית. שאיפה זו מתקשרת לאימוץ המודל של הערבי, החי בפשטות ובהרמוניה עם הטבע.

כך, למשל, היתה דמותו של הרועה הערבי מקור-השראה לגל שירי וריקודי הרועים. האסוציאציות המזרחיות של הרועה מתבטאות, למשל, בכותרת יצירתו של יריב האזרחי 'תמונות בעלות גוון מזרחי מחיי הרועים'.

קבוצה קטנה של יצירות מתייחסת לנופלים על הגנת המולדת. כאלו הן, למשל, האלגיה לפסנתר 'לזכר מתינו' של מקס ברוד, 'מכאוב' ו'זיכור' מתוך 'חמישה רשמים' של מנחם אבידום ו'שבעה פרלודים-לזכר' של אביאסף ברנע, הכוללים את הקטעים 'חדשות נוראות', 'יגון', 'מחול המוות', 'מרש אבל', 'רקוויים' ו'ניחומים'.

המכנה המשותף לנושאים היס-תיכוניים הוא אפוא הדגש הלאומי. כל הנושאים קשורים להוויית המתחדשת של ארץ-ישראל, לערכיה ולנופיה, ומתיישרים עם משימות התקופה כפי שביטא אותן בוסקוביץ' במאמריו: עיצוב הרמות הקולקטיבית של האומה ויצירת אמצעי-הבעה אמנותיים קולקטיביים טיפוסיים. הרישומים, התמונות והריקודים, השירים המשמשים כנושא לווריאציות — כולם ישראליים.

כאשר מופיעים רגשות, כאהבה ויגון, הם מופיעים בהקשר הלאומי: אהבה למולדת, לאדמה, או לעגבניה (ב'דן השומר' של לברי),²⁷ או אהבה בין רועה לרועה אשר אינם נתפסים כפרטים מסוימים אלא כטיפוסים לאומיים כלליים. היגון הוא על חיילים אשר נפלו בקרב, או כזה שמעורר הנוף, (כמו בשיר 'כנרת' של לברי). הצד האישי כמעט ואינו מופיע. האופרה 'דן השומר' של לברי היא דוגמה לבעיה אישית העוברת טרנספורמציה והופכת לבעיה כללית-לאומית. בטיטת היצירה אומרת הגיבורה לגיבור: 'הקץ נחמן לעינויים שאתה מענה אותי, מה שאתה רוצה אני איני רוצה ומעולם לא ארצה'. ואילו בגירסה הסופית משתנה המשפט בנוסח הבא: 'כל הקיבוץ מוקף אויבים, ואתה הורס הכול מבפנים. לעולם לא אסכים'. כך הופך הקונפליקט שבינו לבינה לפגיעה באחדות הלאומית ובעמידה נגד האויב.

קבוצות הנושאים שהזכרנו מתייחסות להיבטים שונים של אקטואליה בארץ-ישראל. מפליא על כן, כי מלחמת השחרור כמעט שאיננה משתקפת במוסיקה היס-תיכונית. ההתייחסות המעטה למלחמה נעשית בדרך-כלל באופן עקיף; כמו למשל, דרך סיטואציה תנ"כית, כמלחמת גדיעון או מלחמת דוד וגוליית, או ביצירות ה'לזכר' אלו שנפלו בקרב, ולעתים באופן מרומוז, כמו בשיר 'ילד ילד לי ניתן' (מלים: שאול טשרניחובסקי, לחן: מרק לברי), כאשר על רקע שיר הערש לילד, קול התן ותיאור השה החולה והלול הפרוץ מוזכרים גם 'משמרת על הגבול', 'רעמה של פצצה' ו'קול פצצה'. הסבר אפשרי לתופעה זאת הוא, שהמוסיקה היס-תיכונית היא אידיאלית באופיה ומדגישה מצבים אופטימיים — נופים שלווים, ריקודים ובניית המולדת. המלחמה היא נושא בעייתי (ואולי ראו בה המלחינים דבר חולף וארעי) ואינה מתיישבת עם התמונה הכללית של המסר היס-תיכוני.

מאפיינים מוסיקליים²⁸

צורות

שמותיהן של יצירות יס-תיכוניות רבות מעידים על כך, שהצורה הנפוצה ביותר במוסיקה היס-תיכונית היא הסוויטה — אוסף של קטעים שונים, על-פי רוב מחולות. הסוויטה היס-תיכונית כוללת 2-13 קטעים או מחולות, בעלי מיפעמים, דינמיקות והלכידות שונים ומגוונים. במידה שיש קשר בין הפרקים השונים, אין הוא מוסיקלי (למשל במוטיבים מלודיים או קצביים) אלא תימטי. כך, למשל, מתייחסים כל הקטעים בסוויטה לפסנתר 'הצופים' של ברנע, לפעילויותיהם

27 ראה: י' הירשברג 'האופרה 'דן השומר' מאת לברי', הצליל, י, 9 (1977), עמ' 123-136.
28 לניתוח מפורט וטכני של מאפייניה של המוסיקה היס-תיכונית, ראה: ליאורה ברסלר, 'הסגנון היס-תיכוני במוסיקה הישראלית', חיבור לשם קבלת התואר מוסמך (בהדרכתו של אליהו שליפר), אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 1983. הניתוח שנביא כאן הוא תמציתי ובהכרח מועד להכללת יתור. מטרתו היא לחשוף את העקרונות הבולטים והאופייניים ביותר.

של הצופים: 'טיול באביב', 'הקמת אהלים', 'שומר מה מליל', 'הנפת הדגל', 'פעולת ים', 'שבת אחים יחדיו', 'להבה עלי להבה'.

צורה שכיחה נוספת במוסיקה היס-תיכונית היא נושא עם ואריאציות. כדוגמאות מייצגות נזכיר את 'ואריאציות על השיר מולדתי ארץ כנען' לכינור, צ'לו ופסנתר של בן-חיים, 'ואריאציות על שיר עם ישראלי' של ברנדמן, ו'ואריאציות על שם וגדי' לתזמורת-מיתרים של האזרחי. הוואריאציות יכולות לשמש גם כפרק בתוך יצירה. כך, למשל, הפרק השני מתוך 'סוויטה על נושאים יוניים' של קראל שלמון.

צורת הוואריאציות שונה מהסוויטה באחדות המאפיינת את כל חלקיה. כל הוואריאציות צומחות ממקור משותף, וכל השינויים נתפשים על רקע אותו מקור. המשותף לסוויטה ולוואריאציות הוא היותן הצורות הפשוטות ביותר במוסיקה. שתיהן היו מעמודי התווך של המוסיקה הפלית מתחילת צמיחתה בשלהי הרנסאנס ובתחילת הברוק, ותואמות את השאיפה היס-תיכונית להימנע מהצורות המורכבות של הקלסיקה והרומנטיקה.

צורות מוסיקליות גדולות, כסונטה או סימפוניה, נדירות ביחס במוסיקה היס-תיכונית. גם כאשר מופיעה כותרת של סונטה או סימפוניה, נגלה תכופות כי אין המדובר בצורתן הקלסית. 'הסימפוניה העממית' של אבירום היא, כפי שהוא עצמו העיד עליה, 'סוויטה תזמורתית'.²⁹

מיקצב

המשקל הזוגי הוא הדומיננטי במוסיקה היס-תיכונית. כך, למשל, מתוך 10 התמונות הארצישראליות של ברנע, שמונה כתובות במשקל זוגי; מתוך ששה הקטעים שב'פרקי נגינה לבני הנעורים', חמישה הם במשקל זוגי; ומתוך שמונה הזוטות שב'עם ישראל חי', שבע הן במשקל זוגי. המשקל הזוגי הוא משקל של עבודה פיסית (הרמה והורדה של היד) וצעידה. כפי שציין בוסקוביץ', זה הוא משקלם של הריקודים הפופולארים במוסיקה הישראלית, ה'הורה' וה'דבקה'. אופיים של מחולות אלו חדר גם למוסיקה היס-תיכונית הלא-מחולית (גם הסינקופה, המהווה מאפיין חשוב של ה'הורה', חדרה למוסיקה היס-תיכונית).

המשקל המשולש מופיע בקטעים המבטאים הלך-רוח שלו או קודר, ומלווים כמעט תמיד במיפעם אטי. כך, למשל, שתי התמונות ה'משולשות' של ברנע הן 'חורבת עתלית' (במודוס פריגי המקובל כמודוס הקודר בספרות המוסיקה) ו'טבריה' (שלוות הכנרת); בסוויטת 'העולה הקטן' של אותו מלחין, הקטעים ה'משולשים' הם 'בגולה' (הנחיית המיפעם: 'לאט ועצוב') ו'הפילים בגן החיות' (הנחיה: 'בכובד'); בקטע המקהלתי 'וקבצתי אתכם' של אלכסנדר המיפעם הוא לְנֶטוּ מְה־נֶנֶן טְרוּפוּ; וב'מחולות הכפר' של לברי המחול היחיד הכתוב במשקל משולש, הוא 'הרועה', שהוא גם היחיד הנושא כותרת של דמות נשית. ניתן להניח, שהדמות הנשית רומזת על אווירה עדינה יותר (ראה דוגמה מוסיקלית 1).

קבוצת משקלים בפני עצמה היא זו של המשקלים המורכבים: המשקל המחומש (כמו, למשל, 'במחול הצברים') והמשקל המשובע (כמו, למשל, בפרק השני מתוך הקונצרטו לאבוב, דוגמה 6). קבוצת המשקלים האחרונה היא המשקלים המתחלפים. לעתים מתחלף המשקל מידי תיבה (כמו בסונטינה של אבירום, דוגמה 4) ולעתים הוא משמש כתבלין ביצירה הכתובה במשקל קבוע (כמו



דוגמה מוסיקלית 1: קטע (תבות 1-12) מ'הרועה', מתוך 'חמישה מחולות כפר' של מרק לברי

במחול של סטור, דוגמה 2). המשקלים המתחלפים והמורכבים שואבים מהמשקלים המוספים (אדיטיביים) המזרחיים.

על-פי רוב התבניות הקצביות במוסיקה היס-תיכונית מוגדרות היטב. אך כאשר הן מלוות מלודיה בעלת אופי מזרחי מסתלסל (על טיפוס המלודיה השונים נעמוד להלן), מאופיין גם הקצב במשקל חופשי. חופש ריתמי זה יוצר תחושה רפסודית אימפרוביזטורית מובהקת. התבניות הריתמיות הנפוצות מבוססות על יחסים של כפולות פשוטות. תכופות הפעמה אחידה וקצובה, כמו 'בית חרושת' של שלמון (כאשר הפעמה מתארת את העבודה המכנית) או בטוקטה של בך חיים (דוגמה 5). לעתים מסתחרת מתחת לתבניות הפשוטות מערכת מורכבת יותר. כתיבתו של בוסקוביץ', למשל, מאופיינת ברב-שכבתיות, המנצלת גורמים ריתמיים מנוגדים.



דוגמה מוסיקלית 2: קטע (חבות 13-26) מ'מחול' של רוברט סטרר

המוסיקה היס-תיכונית מנצלת את כל סולם המיפעמים, החל ברגועים ואטיים ועד למהירים ביותר. ההנחיות מופיעות בשפות שונות. האיטלקית היא השפה הנפוצה ביותר, אך לעתים מופיעות הנחיות באנגלית (כמו בסונטה של בן-חיים) ובעברית (כמו ב'צופים' של ברנע: 'עטוף סוד', 'יסק כל הזמן', 'בהסתערות'); לא מצאתי הנחיות בגרמנית. בדרך-כלל נשמר המיפעם לאורך כל הקטע, ולא נעשה שימוש רב בהאצות, האטות ושינויי-מיפעם.

הרמוניה

העקרון המנחה של ההרמוניה היס-תיכונית הוא השאיפה שלא להשתמש בהרמוניה המערבית הפונקציונלית. במקום המערכת המקובלת במוסיקה המערבית של מז'ור-מינור, מופיעות מערכות מודליות, שאינן מבוססות על פונקציות דומיננטיות. המודוסים הנפוצים בשימוש הם הדורי, האיאלוי והמיקסולידי. לעתים תכופות השימוש במודוס הוא חופשי; מופיעים צלילים זרים למודוס, הנמכות או הגבהות, המוסיפים גוון מיוחד. דוגמה לשימוש חופשי כזה נמצא ב'מחול' של סטרר (דוגמה 2).

את מקומו של הליווי ההרמוני המערבי, המבוסס על אקורדים משולשים, תופסים מירקמים מונופוניים (חד-קוליים); למשל, ב'טוקטה' של בן-חיים (דוגמה 5), אוניסון, או ליווי אוסטינטו,

מחול הצברים

Allegro moderato e ritmico (♩=112)

דוגמה מוסיקלית 3: קטע (תבות 1-8) מ'מחול הצברים', מתוך 'ששה מחולות ישראליים' של חיים אלכסנדר

דוגמה מוסיקלית 4: קטע (תבות 1-11) מהפרק הרביעי של הסונטינה הראשונה של מנחם אבידום

Allegro assai e scherzoso

IV.



דוגמה מוסיקלית 5: קטע (תבות 1-10) מ'טוקטה'; מתוך 'חמישה קטעים לפסנתר' של פאול בך-חיים

המבוסס על שילובים של מירוחים נפים וסקונדות. (למשל, ב'רועה' של לברי, דוגמה 1). במקרים הנדירים בהם אקורדים משולשים אמנם מופיעים, הם נעים בתנועה מקבילה, האסורה במוסיקה הקלאסית מתקופת הרנסאנס ועד לסוף התקופה הרומנטית (למשל ב'רועה' של לברי, דוגמה 1, תיבות 4-7).

מדוע בחרו המלחינים היס-תיכוניים במערכות מודאליות? בניגוד למזרח-מינור המאפיין את המוסיקה המערבית, קשורה המודאליות במקורות בעלי אסוציאציות שונות לחלוטין: ישראל של תקופת התנ"ך, יוון העתיקה וימי הביניים מחד גיסא, והמוסיקה העממית המקורית (למשל המוסיקה ההונגרית, הרומנית והרוסית) מאידך גיסא. מקורות אלו נתפסו כראשוניים ותאמו את האידיאלים של חזרה אל הטבע ואל העבר הטהור. השימוש במודאליות ענה על הצורך במוסיקה בעלת צלצול שונה, לא-מערבי, מבלי להזדקק למערכות מזרחיות מקוריות ולמיקרוטונים; שכן על-אף השאיפה המוצהרת 'אל המזרח', התקשו רבים מהמלחינים לעכל את המערכות המזרחיות, בהיותם אמונים על המוסיקה המערבית.

מלודיה

ניתוח המלודיות היס-תיכוניות מגלה, כי המירוח השכיח ביותר הוא זה של הסקונדה הדיאטונית (שהוא המירוח הנוח ביותר לשירה ולנגינה), בשילוב עם המירוחים הזכים, שהם הבסיסיים ביותר במוסיקה: הקווינטה, הקוורטה, הפרימה והאוקטבה. מירוח הטרצה מלווה על-פי רוב בסקונדה בכיוון הנגדי, המונעת היווצרות של אקורד משולש (שתי טרצות באותו כיוון מהוות אקורד משולש; האקורד המשולש הוא הבסיס למוסיקה המערבית).

סקסטות, ספטימות ומירוחים הגדולים מאוקטבה נדירים במוסיקה היס-תיכונית. טיפוס המלודיה הנפוץ ביותר במוסיקה היס-תיכונית הוא זה המבוסס על צעדי סקונדה מתובלים מידי-פעם בטרצות, בשילוב עם מירוחים זכים (דוגמאות 1, 2).

מינעד הקו המלודי אינו עובר בדרך-כלל את תחום האוקטבה. המינעד כולל את הסובטוניקה, במיוחד במודוסים חסרי טון מוביל, (הדורי, האיאולי והמיקסולידי) ובכך מדגיש את צלילם הלא-מערבי של המודוסים (דוגמה 1, תיבה 1-4).

רוב המלודיות היס-תיכוניות הן פריודיות וסימטריות (כדוגמת מלודיות מערביות, דוגמה 2).



דוגמה מוסיקלית 6: קטע (תבות 3-6) מהפרק השני של הקונצ'רטו לאבוב של אלכסנדר אוריה בוסקוביץ.
גירסה לפסנתר

כאשר מופיעים משקלים מתחלפים ואסימטריים נשכרת גם הסימטריה של הקו המלודי. טיפוס מלודיה נוספים הם הפרפטואום מובילה והמלודיה הרפסודית. בפרפטואום מובילה מאופיין הקו המלודי באופי ריתמי הקשתי, והפיסק הפנימי כמעט ואינו מורגש (דוגמה 5). המלודיה הרפסודית מאופיינת בנשימה ארוכה ואופי חופשי, והיא סובבת ומסתלסלת סביב צליל מרכזי אחד. המשקל החופשי, הסלסולים ותחושת האימפרוביזציה הם מאפיינים מובהקים של המוסיקה המזרחית. למלודיה יש תפקיד מרכזי במוסיקה היס-תיכונית; היא היסוד המארגן בבניית צורת הקטע. רוב הפרקים מבוססים על חזרות של המלודיה בוואריאנטים שונים לאורך כל הקטע. הוואריאנטים יכולים להיות פשוטים, כשינויי רגיסטרציה וטרנספוזיציה, ומורכבים יותר, כפרגמנטציה וטרנס-פורמציה.

סיכום

תכונתו הבולטת ביותר של הסגנון היס-תיכוני במוסיקה הישראלית היא הקשר ההדוק שבינו ובין המציאות החברתית והפוליטית של תקופתו. ביסודו של סגנון זה מונחת התפישה שהיצירה המוסיקלית משקפת את המציאות הגיאוגרפית והחברתית. מלחיני המוסיקה היס-תיכונית תבעו להינתק מהעבר הקרוב (המוסיקה של יהדות הגולה והמוסיקה המערבית), כביטוי לשאיפת ההתחדשות, וליצור תרבות ישראלית מקורית, שתתייחס אל הנוף ואל ההווי הארץ-ישראלי, מהווים מכנה משותף לישראלים. האופי המזרחי של הארץ יבוטא על-ידי הפניה לסגנון

המוסיקלי המזרחי. באשר הוא נרתם למשימה של התחדשות העם בארצו, על הסגנון היס-תיכוני להוות שפה משותפת חדשה לאנשים בעלי רקע, מוצא, הרגלים ותרבויות שונים.

השאיפה לאמץ את הסגנון המזרחי התממשה בצורה חלקית בלבד. ניתן אמנם למצוא השפעות מזרחיות פה ושם, אך בדרך-כלל התקשו המלחינים לעכל את המוסיקה המזרחית, השונה כל-כך מזו שעליה גדלו. היצירות היס-תיכוניות מנצלות על-פי רוב טכניקות מערביות, אולם הדגש מושם בפשטות מירבית ובפנייה אל העבר. אחת התוצאות של פשטות זו היא, שהמוסיקה היס-תיכונית קלה לביצוע ולקליטה. בכך היא ענתה על הדרישה ליצור תרבות המובנת לכול (ולא על-ידי עילית מצומצמת בלבד, כפי שמקובל לגבי מוסיקה קלאסית).

תפקידה של המוסיקה בשירות האומה מבוטא בתכנים של היצירות היס-תיכוניות: בדגש על הנוף, בתיאור תמונות-הווי וטיפוסים אידיליים של חלוצים, רועים ועובדי-אדמה. המחוללות השכיחים במוסיקה היס-תיכונית משתלבים במגמת תיאור ההווי האופטימי ויצירתו.

בשלהי שנות החמישים פונה הסגנון היס-תיכוני את מקומו לסגנון חדש, לטכניקות חדשות ולהלכידורח שונים. ב-1960 פתח יוסף טל את המרכז למוסיקה אלקטרונית בירושלים. בתחילת שנות השישים חזרו לארץ מוסיקאים רבים – תלמידיהם של המלחינים היס-תיכוניים, שיצאו בשלהי שנות החמישים להשתלמות באירופה ובארצות-הברית, פגשו בחידושי המערב והביאו עמם רעיונות וגישות חדשים.³⁰ הפתיחות לחידושי המערב התבטאה גם בשאר שטחי החיים. נוצרה אווירה של רצון לקלוט מהחוץ ולצאת מדפוס החיים המקומיים. מבחינה זו, שנות השישים הן ריאקציה לתפישה הפשטנית והנאיבית של שנות הארבעים והחמישים, לאידיאלים שהפכו לקלישאות בניסוחן המילולי ולגוון המקומי המסתגר מפני השפעות חרוץ.

את מקומו של הסגנון היס-תיכוני, על התימטיקה המיוחדת שלו, המודאליות, הפשטות הרתמית, המיעוט בדינמיקה ובגוונים והנטייה למירקם בהיר – תפסו טכניקות חדשות: סְרִיאליות ודוֹקְפוֹניות, מורכבות ריתמית, פוליפוניה, הנחיות מפורטות יותר בדינמיקה ובריתמוס, צורות פתוחות, מצלולים חדשים, לעתים בדמותה של מוסיקה אלקטרונית וקונקרטי, והעדר כמעט מוחלט של תימטיקה יס-תיכונית.

בשנות השישים והשבעים נראה היה כאילו הסגנון היס-תיכוני אבד לחלוטין. אך דומה, כי השפעות של סגנון זה ניכרות דווקא בשנות השמונים. גלוי וידוע, כי במוסיקה הישראלית בשנים אלו קיימים זרמים וסגנונות שונים ומגוונים, לעתים אף מנוגדים. אף כי מוקדם עדיין לדבר על מגמות ותהליכים בסוף שנות השבעים ובראשית שנות השמונים, נראה כאילו המטוטלת שבה ונעה במידת-מה לכיוון היס-תיכוני. בניגוד לתודעה האוניברסלית של שנות השישים והשבעים, יש חזרה לערכים ישראליים. כך, למשל, שניים מן הידועים שבמלחינים הישראלים, נועם שריף ועמי מעייני, מדגישים ביצירותיהם ובדעותיהם ערכים שהם רואים כישראליים: שריף מדבר על השפה העברית כמקור-השראה ועל סגנון ישראלי-יהודי, השונים ביכולת תפישת הפרדוקסים שלהם. מעייני מדגיש את הצורך ליצור תרבות מקורית ישראלית ומוסיקה ישראלית, שתהא חופשית מהשפעות הזרמים האוניברסליסטיים של המלחינים הדוֹקְפוֹניים. גם בתחום הזמר הפופולרי מורגשת במידה לא מבוטלת החזרה לאידיאלים של שנות הארבעים והחמישים.

רשימת מלחינים יסודיים ויצירותיהם היסודיות שנזכרו במאמר זה

- אבידום (מהלר-קלקשטיין) מנחם, נולד ב-1908 בסטניסלבוב, פולין. עלה לארץ ב-1925.
 סונטינה מס' 1 לפסנתר (1941), המרכז לתרבות, תל-אביב 1950.
 סונטינה מס' 2 לפסנתר (1945), המרכז לתרבות, תל-אביב 1950.
 סימפוניה מס' 1 'עממית' לתזמורת (1946), הוצאת המוזיקה הישראלית, תל-אביב 1958.
 'חמישה רשמים' לפסנתר (1947-1949), נגן, תל-אביב 1949.
 סימפוניה מס' 2 'דוד', לתזמורת, הוצאת המוזיקה הישראלית, תל-אביב 1948.
 סימפוניה מס' 3 'יסודית' לתזמורת (1951), הוצאת המוזיקה הישראלית, תל-אביב 1957.
 דריזמר כפרי לשתי חלילים, הוצאת המוזיקה הישראלית, תל-אביב 1955.
- אזרחי יריב, נולד ב-1904 בירושלים.
 'סוויטה ישראלית' מס' 1 לכלי-מיתר (1940).
 'יראציות על שם וגדי' – תמונות בעלות גוון מזרחי מחיי הרועים' לתזמורת.
 'הרועה הפרא' לכינור ולפסנתר (כתב-יד). בעריכת נ' ניסימוב, המרכז לתרבות, תל-אביב 1949.
 'הרועה' לכינור ולפסנתר.
- אלכסנדר חיים, נולד ב-1915 בברלין. עלה לארץ ב-1936.
 'שישה מחולות ישראלים' לפסנתר (1949-1950), הוצאת המוזיקה הישראלית, תל-אביב 1952 (גירסה נוספת: לכינור ולפסנתר. גירסה נוספת: לארבע ידיים).
 'יקיבצתי אתכם', קטע למקהלה מעורבת, הוצאת מרכז לתרבות, תל-אביב 1952.
 'ארצה', רפסודיה לתזמורת (1952, כתב-יד).
- בוסקוביץ' אלכסנדר אוריח, נולד ב-1907 בקלח, טרנסילבניה. עלה לארץ ב-1938.
 קונצ'רטו לאבוב ולתזמורת (1943), מכון למוזיקה ישראלית (צילום כתב-יד), תל-אביב 1977.
 'סוויטה שמית' לפסנתר (1945), מכון למוזיקה ישראלית, תל-אביב 1977 (גירסה נוספת: לתזמורת [1946-1947], גירסה נוספת: לצ'לו ולבל).
- בן-חיים (פרנקבורגר) פאול, נולד ב-1897 במינכן, גרמניה. עלה לארץ ב-1933.
 וריאציות על השיר 'מולדתי' ארץ כנען' לפסנתר, לכינור ולצ'לו (1939), הוצאת המוזיקה הישראלית, תל-אביב 1968.
 'שתי תמונות נוף', לצ'לו ולפסנתר (1939).
 'מחזות ישראל' – סוויטה לתזמורת (1951).
 'חמישה קטעים לפסנתר' (1943), נגן, תל-אביב 1948.
 'שיר ערבי', הוצאת המוזיקה הישראלית, תל-אביב 1962.
 'רוני עקרה', מוטט (1956).
- ברוד מקס, נולד ב-1884 בפראג, צ'כוסלובקיה. עלה לארץ ב-1939. נפטר ב-1968.
 'שני מחולות כפר', לתזמורת.
 'לזכר מתינו', אלגיה לפסנתר (1947, כתב-יד).
- ברנדמן ישראל, נולד ב-1901 בקאמינץ פודולסק, רוסיה. עלה לארץ ב-1921.
 'החלון', פואמה סימפונית (1930).
 'וריאציות על נושא ארץ ישראל' לרביעיית מיתרים (גירסה נוספת: לתזמורת), וינה 1934.

* תודת המערכת למאירה ליברון על הסיוע בהשלמת פרטים ביבליוגרפיים לנספח זה.

- ברנע (ברנשטיין) אביאספ, נולד ב־1903 בוויילנה. עלה לארץ ב־1935. נפטר בישראל ב־1957.
 'העולה הקטן', סוויטה לילדים, לפסנתר, הוצאת מכון למוסיקה, חיפה 1946.
 'תמונות ארצישראליות' לפסנתר (1946-1947), נידט, תל־אביב 1948.
 'שבעה פרלודים — לזכר' (1947).
 'הצופים' סוויטה לנוער, לפסנתר, הוצאת מכון למוסיקה, חיפה 1949.
 'סוויטה ישראלית' לתזמורת, הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1952.
 זקס אריה, נולד ב־1908 בקטוביץ, גרמניה. עלה לארץ ב־1933. נפטר בישראל ב־1980.
 'מחולות הארץ', לפסנתר, נידט, תל־אביב, 1947.
 יעקבי חנוך, נולד ב־1909 בקניגסברג, גרמניה. עלה לארץ ב־1934.
 'מחול הרי יהודה', וריאציות בקצב הורה, הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1952 (עיבוד לפסנתר: חיים אלכסנדר).
 לברי מרק, נולד בריגה ב־1903. עלה לארץ ב־1935. נפטר בישראל ב־1967.
 'עמק', פואמה סימפונית (1937), הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1963.
 'שיר השירים', אורטוריה (1940), תמליל: מקס ברוד (מבוסס על שיר השירים), מכון למוסיקה ישראלית, תל־אביב 1962.
 'דן השומר', אופרה, 1944.
 'ריקוד הרועים', הוצאת התווים הישראלית, תל־אביב 1951, (ערך אליהו רודיאקוב).
 'מחולות כפר ישראליים', הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1954 (גירסה נוספת: 'חמישה מחולות כפר' לפסנתר).
 'שלושה ריקודים יהודיים', הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1954.
 'נגב' פואמה סימפונית.
 'במורדות הכרמל', פואמה סימפונית.
 'ישראלונה', סוויטה לתזמורת.
 'ילד, ילד לי ניתן', אופ' 48 (1937), מלים: שאול טשרניחובסקי, הוצאת המלחין, תל־אביב 1950.
 'את מולדתי' אופ' 77 (1938), מלים: לאה גולדברג, הוצאת המרכז לתרבות, תל־אביב.
 'כינרת', אופ' 89, מלים: אביגדור המאירי, נגן, תל־אביב 1949.
 'זאת אדמת', מלים: דוד שמעוני, נגן, תל־אביב 1949.
 סטרר רוברט, נולד ב־1924 בווינה. עלה לארץ ב־1938. חי בארצות־הברית.
 'נופיה, גדיה, מחול' לפסנתר, הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1957.
 עמירן (פוגצ'וב) עמנואל, נולד ב־1909 בוורשה. עלה לארץ ב־1924.
 קנטטה 'נחמו עמי' (1940), הוצאת המכון למוסיקה ישראלית, תל־אביב [ללא תאריך].
 שלזינגר חנן, נולד ב־1883 בווסטפאלן, גרמניה. עלה לארץ ב־1934. נפטר ב־1976.
 'מולדת' לתזמורת (כתב־יד).
 שלמון קראל (קרל סלומון), נולד ב־1897 בהיידלברג, גרמניה. עלה לארץ ב־1933. נפטר ב־1974.
 'סוויטה על נושאים יווניים' לפסנתר (1943), מכון למוסיקה ישראלית, תל־אביב 1973 (גירסה נוספת: 'סוויטה סימפונית על נושאים יווניים', גירסה נוספת: לשני פסנתרים).
 'עם ישראל חי', זוטות לפסנתר (1948), הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1950 (גירסה תזמורתית: 1957).
 'דור וגלית', אופרת בובות (1930), הוצאת המוסיקה הישראלית, תל־אביב 1957.
 'קיבוץ גליות', קנטטה.